

Table ronde

Michel Brault, Olivier Asselin, Georges Dufaux and Pierre Mignot

Number 61, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22545ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Brault, M., Asselin, O., Dufaux, G. & Mignot, P. (1992). Table ronde. *24 images*, (61), 16–22.

La direction photo:

TABLE RONDE

Du cinéma direct au «look» si représentatif des années 80, le cinéma québécois n'offre plus les mêmes images. En trois décennies, il est passé des images étonnantes et incertaines aux images contrôlées et glacées, du noir et blanc à la couleur, de la production artisanale à l'industrie.

Pour mesurer ce parcours et discuter de la situation actuelle, nous avons convié à la même table trois directeurs de la photographie réputés: Michel Brault (*Pour la suite du monde*, coréalisé avec Pierre Perrault; *Mon oncle Antoine*, de Claude Jutra; *Les bons débarras*, de Francis Mankiewicz), Georges Dufaux (*Les brûlés*, de Bernard Devlin; *La femme de l'hôtel*, de Léa Pool; *Une bistoire inventée*, d'André Forcier) et Pierre Mignot (*J.A. Martin photographe*, de Jean Beaudin; *Streamers* de Robert Altman; *Anne Trister*, de Léa Pool).

Le hasard a voulu que ces trois hommes à la caméra soient aussi réalisateurs. Cela n'a rien d'étonnant au pays du Québec, puisqu'on sait que la plupart des grands directeurs de la photographie sont passés à la réalisation (qu'on pense aussi à Jean-Claude Labrecque et Bernard Gosselin).

Dans le but de mettre un peu de sable dans l'engrenage, nous avons invité Olivier Asselin à venir compléter le carré d'as. On se rappellera qu'Asselin - qui est aussi historien de l'art - a réalisé *La liberté d'une statue* sans faire appel à un directeur photo, en toute innocence.

À la revue, nous avons eu entre nous des discussions sur le cinéma québécois récent, et nous sommes restés avec l'impression que dans la plupart des films, le travail photographique ne relève pas d'une vision singulière du cinéma, qu'il n'y a pas de véritable réflexion sur l'image. Il s'agit plutôt de mettre en image - pour ne pas dire en boîte, ce qui serait un peu excessif - un scénario. Croyez-vous qu'il y ait en ce moment un climat qui provoque cela?

Michel Brault : Ce que vous venez de dire me fait penser à une chose que j'ai déjà dite au sujet d'un film: «Ils ont placé la caméra là où le chauffeur les a déposés le matin.» Autrement dit, c'est filmer les choses sans intervention créatrice du côté de la caméra, alors que le travail du directeur photo est tellement complexe et qu'il commence très longtemps à l'avance. Faire un film, ce n'est pas seulement enregistrer un scénario ou filmer des comédiens. C'est un ensemble de toutes sortes de choses.

Olivier Asselin : C'est vrai que certains directeurs photo sont moins artistes que d'autres, qu'ils ne sont que des professionnels de l'image. D'autres par contre vont davantage réfléchir à ce qu'est une image, un cadre, etc. Mais il y a aussi la question de la collaboration entre le directeur photo, le scénariste et le réalisateur. Beaucoup de scénarios n'anticipent pas la visualisation et sont simplement un texte dialogué, comme au théâtre. Le problème bien souvent ne se situe pas du côté des scénaristes mais plutôt au niveau des institutions: on sépare le travail du scénariste de celui du réalisateur, et on sépare également le travail du réalisateur de celui du directeur photo. Cela se passe au niveau des syndicats, des institutions, de la façon dont les films sont financés, même au niveau des producteurs. Pourquoi ne pas concevoir le scénario davantage comme un projet de film? Personnellement, je serais incapable de pas y inclure de considérations sur l'image, le cadrage ou même le montage image et son.

Georges Dufaux : Il y a une standardisation au niveau de la forme des scénarios - je ne parle pas du contenu - qui est demandée par les institutions et tout le monde se plie à ça. On accorde beaucoup d'importance aux dialogues pour que les gens comprennent en lisant le script, qu'ils ne soient pas trop déroutés. On sait qu'un scénario, c'est d'abord une lecture. Pour être accepté, il faut que les gens se prononcent sur cette lecture: est-ce qu'ils ont compris? est-ce qu'ils ont aimé l'histoire?... Les dialogues arrondissent tous les scénarios.

Pierre Mignot : Pour ce qui est du travail du directeur photo, tout part du dialogue avec le réalisateur, de ce qu'il te donne comme renseignements. La direction photo consiste à mettre en image la volonté du réalisateur.

M. Brault : Il y a malheureusement peu de réalisateurs qui sont capables de proposer un défi aux caméramans. Beaucoup d'entre eux, mais aussi le public, des critiques même - d'après ma petite enquête - ne s'inquiètent pas du tout de l'aspect visuel des films. J'ai déjà posé la question à un critique de cinéma: «Est-ce que ça vous intéresse la façon dont les cinéastes filment les heures de la journée ou traitent certaines ambiances avec plus ou moins de contraste?». Il m'a répondu: «Pas vraiment. Ce qui m'intéresse c'est le contenu et l'histoire.»...

Ce qui fait que beaucoup de critiques sont des critiques de scénario: on raconte l'histoire et on essaye de nous dire si elle est bonne ou mauvaise. Mais il faut aussi dire qu'à force de ne plus proposer une vision riche et de tout aplanir, le public devient de moins en moins exigeant.

G. Dufaux : Pour cela, il faudrait que le réalisateur demande lui aussi et soit exigeant. La direction de comédiens ou la direction de directeurs photo, c'est la même chose. C'est-à-dire qu'il doit nous obliger à sortir de notre sécurité professionnelle. Par exemple, un directeur photo sait au départ qu'il ne pourra pas avoir de journées de retournage parce que les budgets ne le permettent pas. En même temps, il faut aussi prendre des risques, mais nous les prendrons avec quelqu'un qui accepte ces risques. Si tu les prends sans que cela te soit demandé, les gens vont dire: «Mais on ne voit rien, qu'est-ce qu'il y a, on ne voit pas ses yeux...!». Il s'agit toujours de doser mais en essayant d'aller toujours un petit peu plus loin, d'une façon un peu différente; d'avoir des audaces. Mais cela demande réellement la complicité du réalisateur, et du producteur.

M. Brault : Georges met ici le doigt sur la clef de la créativité dans un film: la relation avec le réalisateur. Il faut vraiment que le réalisateur veuille tel ou tel type d'images pour qu'on puisse les faire, parce qu'il peut très bien s'en balancer et ne pas tolérer que ça prenne un petit peu plus de temps pour faire l'éclairage. En plus, comme dit Georges, si on est seul à prendre des risques, on ne les prendra pas. Souvent les images moches sont

créées parce qu'on a pas eu envie, parce que c'est trop dangereux, que ça coûte trop cher de risquer. On a beau avoir du métier, on est jamais sûr d'un effet que l'on veut tenter. Même après trente ou quarante ans de métier, je suis toujours anxieux devant mes rushes; je ne suis jamais sûr d'avoir obtenu ce que je voulais. La seule chose qui pourra peut-être nous aider, c'est lorsque la vidéo aura la qualité du 35 mm et qu'on pourra voir le résultat du plan sur le plateau même. Nous ne sommes pas comme les preneurs de son qui, eux, peuvent écouter leur enregistrement tout de suite après la prise.

Question de temps

Donc, s'il y a si peu de gens qui prennent des risques dans l'ensemble de la production d'ici, cela tient essentiellement au mode de production?

G. Dufaux : Quand on voit par exemple que les institutions décrètent le temps de tournage d'un film. C'est complètement ridicule...! Un film peut se faire de toutes sortes de façons. Mais ici, on voudrait qu'ils soient tous faits sur le même modèle: tant de personnes, tant de temps, 35 jours de tournage maximum. Le dépouillement du scénario d'abord, et ensuite l'horaire, sont faits selon le temps des dialogues. De cette façon, il n'y a jamais de place pour l'entre-dialogue...

P. Mignot : Il y a une grande différence entre ce qui se

De gauche à droite: Marcel Jean (de dos), Olivier Asselin, Pierre Mignot, Michel Brault, Georges Dufaux et Marie-Claude Loïselle



PIERRE MIGNOT
 «Avant, on présentait un scénario à un assistant-réalisateur et on lui demandait : «En combien de temps crois-tu qu'on puisse faire ce film ?». Maintenant, on te présente un scénario et on te dit : «Tu as trente jours pour le tourner.»»

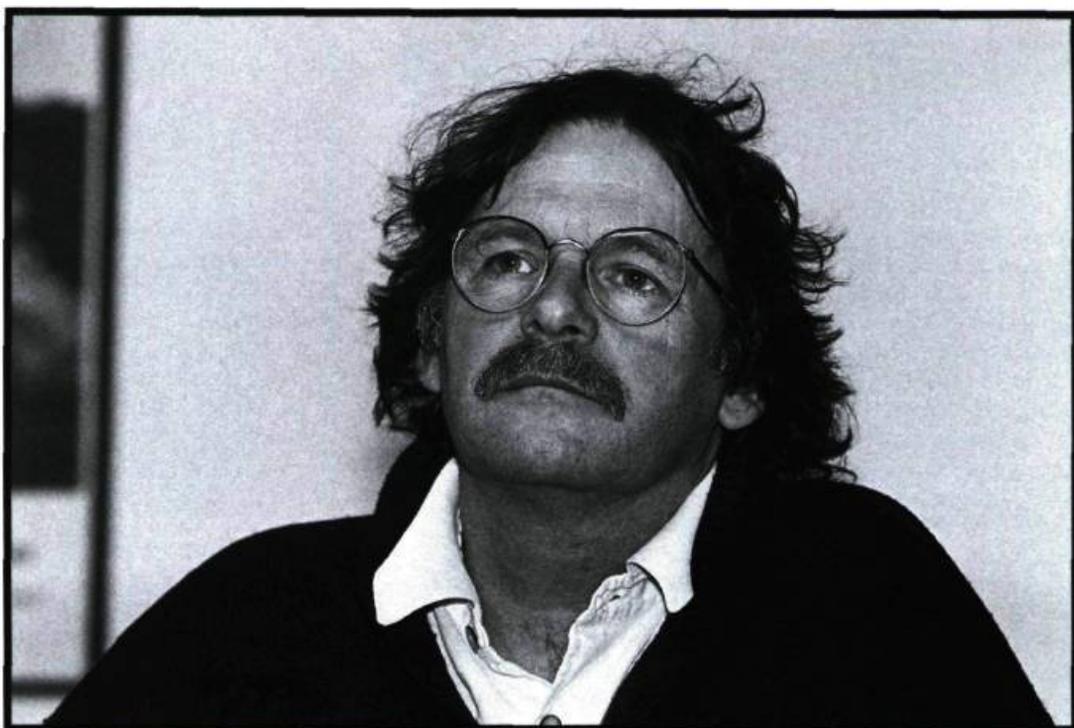


PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



Élyse Guilbeault et Pascale Bussièrès dans *La vie fantôme*, le dernier film de Jacques Leduc. Pierre Mignot en a signé la photographie.

passait avant et maintenant. Avant, on présentait un scénario à un assistant-réalisateur et on lui demandait : «En combien de temps crois-tu qu'on puisse faire ce film ?». Maintenant, on te présente un scénario et on te dit : «Tu as trente jours pour le tourner».

G. Dufaux : Le fait d'être obligé de tourner dans n'importe quelles conditions, dans le nombre d'heures qu'on te donne, rend souvent le travail impossible. C'est incroyable de voir combien tout est déterminé en fonction du nombre de jours de tournage. Lorsque tu sais que la séquence devra être terminée le jour même, cela joue aussi sur la quantité d'équipement que tu prendras avec toi. Tu en prends plus pour te protéger, et comme tu en prends plus, le chef électricien en prend plus aussi, au cas où tu aurais oublié quelque chose... Et tout ça grossit, grossit.

M. Brault : Le plus difficile, c'est vraiment de faire des images à l'extérieur, parce que tu n'as qu'une seule source de lumière et tu ne la contrôles pas : le soleil.

P. Mignot : Et si tu veux la contrôler, c'est là aussi qu'il te

faut beaucoup d'équipement...

M. Brault : Oui, parce qu'en plus, si on a commencé la séquence par temps gris et que le soleil revient, on ne peut pas attendre que le soleil disparaisse pour continuer. Il faut trouver des méthodes pour contourner le problème, alors qu'autrefois — je me rappelle à l'ONF — on pouvait passer deux ou trois jours à attendre que le soleil revienne.

O. Asselin : Vous semblez dire que la lourdeur de tout l'appareil de production empêche de réfléchir davantage à l'image, et de faire une image qui ne soit pas standardisée...

M. Brault : Non. Ce que je veux dire c'est que cela a de l'influence sur la possibilité de faire des images plus audacieuses.

G. Dufaux : Mais on filme toujours avec l'équipement qu'on a. Que ce soit avec des Quartz, des HMI ou autre chose, tu arrives toujours à faire une image. C'est sûr que l'image qui est la plus sophistiquée, où il y a le plus de moyens, prendra aussi moins de risques.

O. Asselin : Ça réduit l'improvisation, mais il y a quand même un travail de conception d'image qui pourrait se faire avant ça; ce n'est pas exclusivement lié à la lourdeur du matériel.

Quand on voit que Terence Malick et son directeur photo Nestor Almendros ont tourné Badlands exclusivement de six à neuf heures le matin, et de quatre à sept heures le soir; est-ce que ce sont des choses possibles ici?

M. Brault : Les syndicats ne nous laisseraient jamais faire... ! Je ne dis pas qu'il faut retourner à la période d'avant les syndicats, parce que quand l'industrialisation du cinéma est arrivée, il y a eu beaucoup d'abus et ils sont devenus nécessaires. Nous avons parfois des horaires incroyables; j'ai déjà tourné 24 heures sans manger... Sauf que maintenant, ce n'est plus possible de faire une telle interruption du travail au milieu de la journée de plus de deux heures, ou deux heures et demie.

Mais si une certaine lumière bien précise fait partie des

PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



GEORGES DUFAUX
«Il faudrait que le réalisateur demande et soit exigeant. La direction de comédiens ou la direction de directeurs photo, c'est la même chose.»

exigences du réalisateur dès le départ?...

P. Mignot : Tu n'as pas les budgets. Ils ne te les accorderont pas...

Mais c'est aussi une question de choix. Si le réalisateur considère que la lumière ou le nombre d'heures de tournage est une priorité, il peut couper sur autre chose, comme la grosseur de l'équipe par exemple, pour pouvoir se permettre ce genre de choses.

G. Dufaux : Mais il y a aussi le fait que maintenant, les gens ont appris à travailler avec ces équipes professionnelles. Il y a une division du travail entre les machinos, les électriciens... Chacun a son territoire avec lequel tu dois t'accommoder...

M. Brault : Mais ça va très bien comme ça...!

G. Dufaux : Évidemment, ça va très bien... ça «roule» très bien. Ils sont très compétents, très efficaces, mais tu es pris avec une certaine grandeur, un certain équipement aussi...

M. Brault : C'est nous qui le demandons...

G. Dufaux : Oui, parce qu'il est là...!

M. Brault : Le nombre de jours dépend de la grosseur de l'équipe: plus il y a de monde sur l'équipe, moins il y a de jours...

G. Dufaux : Oui, et moins le réalisateur a de liberté...!

O. Asselin : Pour ma part, je ne pense pas que les responsabilités soient uniquement du côté des institutions et de leur mode de fonctionnement. Je crois que ça dépend beaucoup des gens qui font le cinéma et qui ont une idée préconçue de ce que c'est que de faire des films. Ce qui compte avant tout pour eux, c'est le dialogue, c'est donc là qu'ils mettent l'accent. Le reste devient presque une formalité.

Ça revient à ce que l'on disait tout à l'heure. Si un réalisateur a une idée précise de ce qu'il veut, il peut faire certains choix pour pouvoir leur donner suite. N'est-ce pas un peu facile de dire que si les films sont tellement conventionnels,



Georges Dufaux à la caméra en compagnie de son assistant Philippe Martel et du preneur de son Pierre Bertrand sur le tournage de sa dernière réalisation *Sainte-Catherine est... to West*

c'est avant tout de la faute des institutions? Pour citer une phrase de Beauviala qui disait: «Les gens qui n'ont pas d'idées ni de doutes font des images propres et lisses». Je crains que ce soit un peu ce qui se passe en ce moment...

O. Asselin : C'est assez grave, quand on y pense, de ne pas considérer que le cinéma c'est d'abord des images et une mise en scène, parce que sinon, toutes les images finissent par se ressembler. On oublie qu'elles ont une valeur expressive, symbolique mais aussi une valeur historique; elles sont toutes attachées à un contexte historique. On ne peut pas faire n'importe quelle image avec n'importe quel film, et c'est très important de connaître ce langage-là avant même d'écrire un scénario.

Question de complicité

Avez-vous l'impression que les réalisateurs impliquent

MICHEL BRAULT
 «Beaucoup de gens confondent le sujet filmé avec la qualité de l'image. Je suis sûr qu'à peu près tout le monde trouve par exemple que *Cyrano de Bergerac* et *Tous les matins du monde*, c'est ce qu'il se fait de mieux en fait de direction photo.»

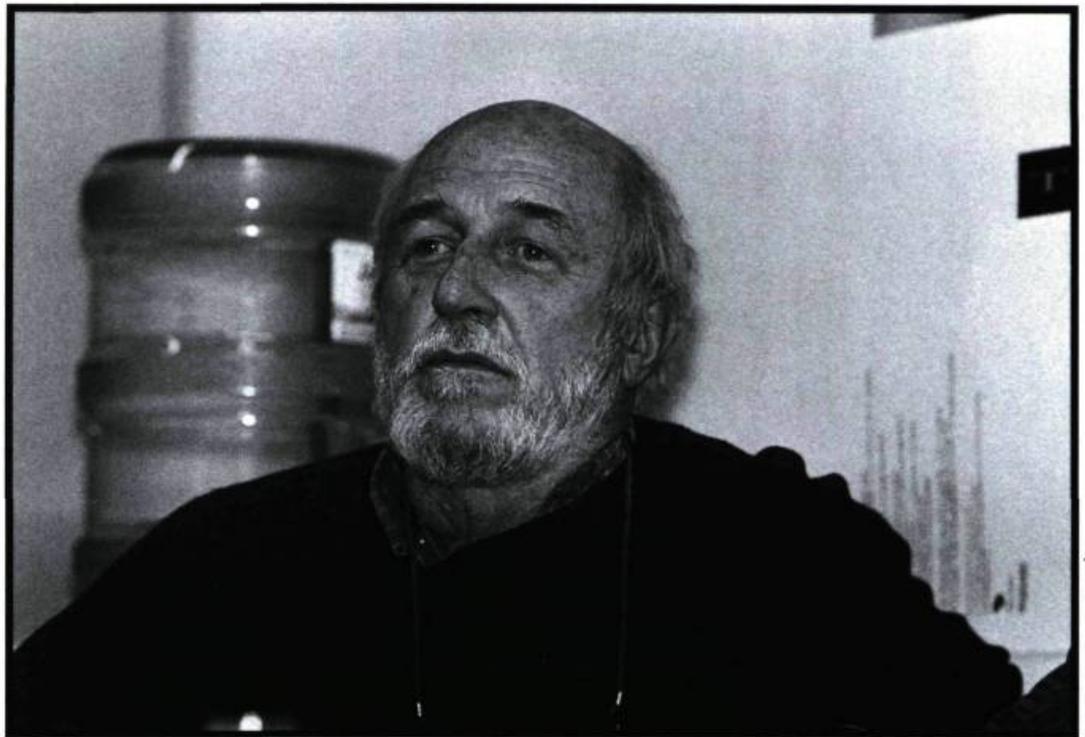


PHOTO: BERTRAND CARRIÈRE



PHOTO: MICHEL CAMPEAU

Michel Brault sur le tournage de *Shabbath Shalom*, sa dernière réalisation.

suffisamment tôt les directeurs photo dans le processus de création du film ?

G. Dufaux : Non, c'est compliqué d'avoir beaucoup de temps avant, et c'est davantage à cause des producteurs que des réalisateurs.

Sentez-vous quand même qu'il y a ce travail de collaboration ?

P. Mignot : Tout dépend des réalisateurs. Si je travaille avec Jean Beaudin, Léa Pool, Gilles Carle ou Robert Altman, c'est quatre façons de travailler qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. Avec Beaudin, je ne contrôle rien du tout; il fait la mise en scène avec l'œil dans la caméra, il fait les cadres, il fait même l'éclairage. Il est tellement directif... ! Léa, elle, arrive avec des photos, des ambiances; elle a son script du côté droit et du côté gauche, il y a des images qui viennent t'alimenter. Gilles Carle

est un peu entre les deux. Et Altman, il te donne complètement carte blanche. C'est le «free for all». Il ne dit jamais rien, tout est toujours correct. Tu tournes n'importe quoi, n'importe comment, à n'importe quelle heure... J'exagère un peu... mais il n'y a jamais de discussions, pas de photos et le concept de départ est très large. Dans son cas, cette façon de travailler est venue très tranquillement parce qu'il a déjà été très rigide; je pense par exemple à *McCabe and Mrs. Miller*.

G. Dufaux : La qualité de l'image dépend toujours autant du réalisateur que du directeur photo. Si on prend Sven Nykvist — j'ai vu tous les films dont il a fait la photo —, il a toujours été meilleur avec Bergman. Toujours! C'est bien ce qu'il a fait avec d'autres, mais il n'y a jamais eu une recherche aussi poussée par rapport à l'éclairage, les ombres, qu'avec Bergman.

P. Mignot : Tous les films que j'ai faits, je les ai toujours acceptés selon le réalisateur, jamais selon le scénario. Si j'ai une affinité avec le réalisateur ou la réalisatrice, j'accepte le film, quel qu'il soit.

Une image juste

M. Brault : Beaucoup de gens confondent le sujet filmé avec la qualité de l'image. Je suis sûr qu'à peu près tout le monde trouve par exemple que *Cyrano de Bergerac* et *Tous les matins du monde*, c'est ce qu'il se fait de mieux en fait de direction photo.

P. Mignot : Je me rappelle de *Mario*: les gens avaient tellement aimé les images dans ce film-là. Reste que, sans me discréditer, *Mario* a été tourné aux Iles-de-la-Madeleine et que là-bas, tu n'as qu'à poser la caméra, à filmer et ce sera beau; tu te retournes de l'autre côté et c'est aussi beau, tu vas plus loin et c'est encore plus beau...

M. Brault : À Montréal, c'est parfois difficile parce que ce qu'on filme n'est pas toujours beau. Les édifices ressemblent un peu à des boîtes... C'est très difficile de trouver un équilibre entre



OLIVIER ASSELIN
 «C'est assez grave de ne pas considérer que le cinéma c'est d'abord des images et une mise en scène, parce que sinon, toutes les images finissent par se ressembler.»

le contenu de ce que tu filmes et ce qui t'intéresse vraiment comme directeur photo: ton cadrage ou ta lumière.

On parle de direction photo et de force de l'image. Prends l'exemple de Raymond Depardon qui filme seul, sans assistant, avec un spot accroché à sa caméra. Ce qu'il fait est magnifique et pourtant il filme dans une salle d'urgence d'hôpital, ou dans un poste de police... Il ne filme pas la cour de Louis XIV...! On peut également se demander ce qu'est une «belle» image. Celui qui fait cette image ne doit-il pas penser d'abord en fonction d'une image juste?

O. Asselin : Il ne s'agit pas de chercher de belles images; il faut d'abord qu'elles soient bonnes, et cela peut vouloir dire une image laide.

P. Mignot : C'est précisément ce que j'allais dire. Une belle image, c'est une image qui convient à la séquence. Si par exemple tu es dans un quartier ultra-pauvre et que tout ce qu'il y a c'est une ampoule qui pend du plafond au-dessus de la tête du personnage, si cette image-là est très forte, pour moi c'est une belle image.

G. Dufaux : Il y a un rapport qui n'existe pas assez ici, c'est celui du décorateur et de l'accessoiriste avec le directeur photo. Les images — principalement celles en couleurs — sont trop chargées, comme les films sont trop chargés, alors que le cinéma appelle une stylisation à tous les points de vue: au point de vue du temps, de l'histoire, de la photo: il faut savoir où regarder.

Entre culture et références

Est-ce important pour vous d'aller au musée, d'avoir une bonne connaissance des arts plastiques, de l'histoire du cinéma, de la peinture. Vous sentez-vous concernés par tout cela?

G. Dufaux : Il faut surtout apprendre à regarder...



Lucille Fluet et Ronald Houle dans *La liberté d'une statue* d'Olivier Asselin

P. Mignot : Moi je préfère quelqu'un qui est capable de bien rendre une image en travaillant avec le réalisateur en dehors de références.

Il ne s'agit pas du tout de faire des références à des œuvres en tant que telles. Une image au cinéma fait appel à une composition dans l'espace, il faut jouer avec la lumière, le rythme de l'image, un cadre. Savoir regarder ou savoir organiser la composition d'images s'apprend souvent beaucoup en étant attentif à ce qui s'est fait avant soi. Les peintres qui ont influencé l'histoire de la peinture ont eux-mêmes créé avec la conscience et la connaissance de ce qui les a précédés.

O. Asselin : L'histoire de l'art, de la photo, du cinéma sont tellement liées que ça me semble essentiel d'y être attentif. La photographie a eu un impact sur l'histoire de la peinture et vice-

versa. Mais il faut faire attention. Il y a souvent une tendance à croire qu'être sensible à l'image veut dire faire des références picturales, et c'est souvent la pire des bêtises. Cela peut même devenir une absence de réflexion. Souvent on va voir ça: un film se passe au XVII^e siècle, on se croira donc obligé de faire référence à la peinture de cette époque. Rembrandt par exemple devient très important pour le clair-obscur, l'éclairage à la bougie. La qualité de Pialat dans son film *Van Gogh*, c'est justement de ne pas avoir fait ça. Ce qu'il a pris de l'impressionnisme, d'abord et presque exclusivement, ce sont les sujets; parce que la lumière n'y est pas particulièrement impressionniste.

M. Brault : Mais c'est qu'il n'y a pas une seule lumière impressionniste, mais plusieurs. Les impressionnistes étaient justement sensibles à toutes les lumières. D'ailleurs, Monet l'a bien montré avec la cathédrale de Rouen, en la peignant à différentes heures de la journée. C'est quelque chose qui me fascine en tant que directeur photo. On peut filmer en tout temps la cathédrale, mais il y a certaines heures où elle a quelque chose de plus.

G. Dufaux : Il y a un domaine secret de l'image, qui a une importance énorme et dont finalement on ne peut pas partager le secret, c'est le temps d'exposition.

M. Brault : D'ailleurs, tu m'as déjà dit une phrase qui m'est toujours restée, parce que Georges a commencé sa carrière dans un laboratoire et a donc réfléchi un peu avant nous sur les problèmes de l'exposition et les conséquences d'un diaphragme par rapport à une lumière. Tu avais dit que pour une situation donnée, il n'y a qu'un diaphragme idéal, et qu'une seule exposition. Toute ma vie j'ai toujours recherché l'exposition idéale...

G. Dufaux : Mais il faut risquer un peu là-dessus aussi...

P. Mignot : Moi, ma façon d'éclairer a changé — heureusement — grâce à Michel Brault qui un jour m'a dit que le contrôle de l'image, c'est le contrôle de la sous-exposition; et ensuite j'ai fait *J.A. Martin photographe*. Tout ce que j'avais tourné avant n'avait absolument rien à voir avec ce type de lumière-là. J'avais fait plusieurs films déjà et j'étais prêt à recevoir cette information et à la comprendre.

M. Brault : Je crois que c'était pour moi aussi le résultat d'une découverte. Ce que j'avais dit à Pierre, c'est qu'il est important de contrôler toute la zone des sous-expositions parce que c'est avec ça qu'on arrive à créer les ambiances, l'heure de la journée. Et cela influence énormément la balance et la signification de l'image.

David contre Goliath

Autre chose que l'on ne peut ignorer lorsqu'il est question de direction photo — même si ça peut sembler un lieu commun — c'est l'influence, ou l'impact que peut avoir la télé sur le cinéma. Gilles Jacob, le directeur du festival de Cannes, faisait part récemment du fait qu'il devient extrêmement difficile de sélectionner des films parce que ceux-ci sont de plus en plus modelés par les impératifs de la télé.

P. Mignot : Ah oui! Tu as tout à fait raison. Ici, c'est en train de devenir un grave problème. Les téléfilms vont progressivement tout uniformiser. Peut-être que ça fait travailler beaucoup de gens et que l'on prend de plus en plus d'expérience, mais par contre, avant longtemps, on risque de ne plus faire au Québec que des *Doctor Wilby*.

Parce que la télé a une incidence sur le cadre, sur la lumière, sur l'abondance ou plutôt la sur-abondance de lumière qui a tendance à s'uniformiser...

M. Brault : Je ne crois pas que ça influence la lumière...

Ce qu'on constate pourtant la plupart du temps, c'est qu'à la télé on se contente d'éclairer, par rapport au cinéma où on peut créer une lumière. Les gens de Radio-Québec, par exemple, ont été absolument atterrés devant le fait que Sous le soleil de Satan de Pialat avait été acheté. Ils ont vu le film et ont dit: «Ça va être beau à la télé! C'est du monde en noir, des curés, filmés dans le noir. On verra donc un carré noir à l'écran». Par contre, pour ce qui est des films faits ici, la télé est partie prenante dès le départ, et a donc une influence sur la lumière mais aussi sur le cadrage.

O. Asselin : Moi, quand j'ai vu *La liberté d'une statue* sur un écran de télévision après le transfert sur vidéo, il n'y avait plus de comédiens, plus rien, que ce désert à l'écran et les voix qu'on entendait! Je n'étais absolument pas conscient de ces problèmes de diffusion à la télé, et j'ai souvent mis les personnages dans les bords du cadre.

P. Mignot : Chose certaine, à la télévision aujourd'hui, si on fait un long pan qui dure très longtemps sur une charrette qui se promène dans un champ, je suis sûr que la moitié des gens vont «zapper». Donc, en ce sens, cela a effectivement une incidence. Plutôt que de faire un plan large, on le fera un peu plus serré et moins long.

Mais au cinéma, tu as justement un autre rapport à l'image. Tu ne «zappes» pas, tu es là. Sauf que si on n'ose plus faire durer les plans ou faire des plans larges en se disant que le film devra être acceptable selon les critères fixés par la télé, le moment n'est pas loin où presque plus personne ne pourra tolérer ce genre d'images; si ce n'est pas déjà le cas...

P. Mignot : Tu as tout à fait raison. Je suis allé voir *La belle noiseuse* et j'ai été ébahi devant la longueur de certains plans. J'étais pourtant très heureux comme spectateur de la longueur de ces plans, mais de plus en plus de jeunes cinéastes vont se diriger vers du vidéoclip d'une heure et demie pour les salles: des plans très courts, montés très serrés...

G. Dufaux : On a une tendance, de toute façon, à avoir peur de laisser durer les plans.

Oui, parce qu'on considère cela comme des temps morts. On ne supporte pas les moments de silence... Dès que la phrase est finie, on coupe.

M. Brault : Moi, ce qui m'agace le plus à la télévision, c'est l'imprécision du cadrage. Il y a cet écran de protection, le «Safe TV». En plus, une fois rendu dans les foyers, un tiers de l'image est parfois coupé. Comme il y a aussi le signal qui peut être mal ajusté ou des téléviseurs qui décadrent d'un côté ou de l'autre, les télédiffuseurs font la moyenne de tout le monde. Ce qui te reste donc à faire comme directeur photo, c'est de cadrer dans une petite zone restreinte en plein centre, en te disant: «Peut-être qu'un côté va rentrer et que l'autre ne rentrera pas». À la télévision, le cadre n'existe plus comme valeur. C'est pour ça qu'actuellement, j'essaye de me battre pour qu'on puisse avoir un format 1.66 à la télé, avec une petite bande en bas et en haut. Au moins de cette façon, on a le haut et le bas d'assuré. ■